

ジョイスのディケンズ・エッセイについて

茂 呂 公 一

1. 序——ディケンズ・エッセイの位置
2. ディケンズ・エッセイ試訳
3. 都市小説としての側面
4. 登場人物の照応

1. 序——ディケンズ・エッセイの位置

1912年はチャールズ・ディケンズ生誕百年に当る。この年の4月、ジョイスはイタリアのパドバ大学において、「チャールズ・ディケンズ百年祭によせて」*The Centenary of Charles Dickens* と「ルネッサンスの世界文学への影響」*L' influenza litteraria universale del rinascimento* と題する二つのエッセイを書いた。

ジョイスのパドバ行きの経緯はジョイス伝の決定版ともいえるリチャード・エルマンの著書⁽¹⁾及び書簡集第二巻の脚註に記されており、またディケンズ・エッセイについては、同年4月25日付のスタニスロース宛の葉書にみられる‘Today I had to write my English theme Dickens’。…⁽²⁾の一節からその存在は推測されていた。しかしそれが、全く予測だにされなかったルネッサンス・エッセイと共に、ルイス・ベエローネによって発見されたのはつい数年前のことである。ベエローネは、この二つのエッセイを紹介した *James Joyce in Padua* において、かなり詳細な解説を加えているが、これとは別に、筆者の知る限りでもD・マンガニエロの *Joyce's Politics* やメアリ・T・レイノルズの *Joyce and Dante* などの新しいジョイス論⁽³⁾に既にこの新資料が引用され、それぞれの論旨形成に貢献している。

ところで、本年(1982年)はくしくもジョイス生誕百年に当り、わが国においても「ブルームズディ」“Blooms Day”の6月16日から5日間、上野学園において生誕百年祭記念行事が行なわれた。その際、多数のジョイス研究者の発言のなかに上記の新資料に関する言及は全くなく、シンポジウム「ジョイスと1920年代」の中で、1912年のパドバ行きの約1ヶ月前にジョイスがトリエステの大学で行ったデフォーとブレイクに関する講演についてふれられただけであった。このトリエステ講演は *Verismo ed idealismo nella letteratura inglese (Daniele De Foe: William Blake)*, 英語訳 *Realism and Idealism in English Literature (Daniel Defoe—William Blake)* のタイトルが示すように、デフォーのリアリズムとブレイクのアイデアリズムを論じたものであるが、ハリー・レヴィンは1940年代の代表的ジョイス論 *James Joyce: A Critical Introduction* の冒頭で、ジョイスがデフォーとブレイクという最も現実的な作家と最も幻想的な作家をとりあげたのは、彼が転換期の作家として現実と幻想との仲介者としての役割を意識していたからにほかならないという、以後のジョイス論の一つの基本となる見解を示している。

トリエステ講演の10年後、即ち「ユリシーズ」が刊行された1922年、エズラ・パウンドが「ジェイムズ・ジョイスとペキューシェ」 *James Joyce et Pécuchet* を書き、「ユリシーズ」がフローベールの未完の遺作「ブヴァールとペキューシェ」を引き継いだ作品であり、「何よりもまずリアリスティックな小説であることを主張した。翌1923年、T. S. エリオットが「ユリシーズ、秩序と神話」“*Ulysses*”, *Order and Myth* を書き、「ユリシーズ」の神話的、ないしは象徴的手法を非常に高揚した表現で称賛した。⁽⁴⁾ 今回の百年祭シンポジウムは、このパウンドとエリオットの二つのジョイス論が「その後の『ユリシーズ』批評の二つの流れの源流」となり、さらにこの流れは逆に1912年のデフォー—ブレイク論にまでさかのぼることができるという基本的認識を出発点として展開されている。ところで、本誌の前号でとりあげた「ルネッサンス・エッセイ」は、このブレイク論と非常に密接に関連しており、また本稿でとりあげる「ディケンズ・エッセイ」はデフォー論とたがいに補強し合うべき論旨を

含んでいる。

従って、デフォー・ブレイク論は、このパドバでのエッセイが発見された以上、これらを加えて検討され解釈されるべきであり、またそうすることによって、パウンド説、エリオット説との関係にも新しい視点が得られるはずなのである。しかしながら、紙幅の都合もあるので、本稿では上述のような位置関係を念頭においた上で、「ディケンズ・エッセイ」にのみ焦点をしばって検討していきたい。

2. ディケンズ・エッセイ試訳

——チャールズ・ディケンズ生誕百年祭によせて——

ディケンズが英語に及ぼした影響は（恐らくシェクスピアにつぐものであるが）大体において彼の作品の大衆性に依るものである。芸術性という観点から、あるいは文学的技巧の見地から検討しても彼は最高の地位を占めるに値しないだろう。彼の採った表現形式は、冗長であり、些細な、また時には的はずれな観察がもり込まれ過ぎ、一定の間隔をおいてユーモラスなひびきが絶えず織り込まれているためにうまく救われてはいるが、必ずしも強い説得力を有する小説形式であるとは言い得ない。ディケンズはあまりにも熱狂的な賛美者によって少なからず悩まされてきた。生誕百年祭前にはディケンズに対する評価は幾分低下する傾向にあったようだ。ビクトリア時代の末葉、イギリス文学界の平穩は、主要な小説家たちの作品（少なくとも前世紀の）を支えていた芸術理念と全く異質の理念につき動かされたロシア及びスカンジナビア系作家の侵入によって掻き乱されたのだ。読者の前に、裸の、いや、ひきむかれて血を流しているリアリティを差し出そうとする激しい片意地なまでの真剣さと決意とが、ビクトリア風の思考方法と作風に慣れ育まれた人々の取り澄ました中流階級のセンチメンタリズムに衝撃を与えようという幾分幼稚な願望と結びつき、これらの驚くべき特質がすべて結合して、嗜好の基準をくつがえしたのである。いや、それを廃するに至ったというべきであろうか。トルストイ、ゾラ、ドストエフスキー、ビョルンソン、その他超現代的諸作家の厳格なリアリズムに比較すれ

ば、ディケンズの作品は色あせ、その新鮮さを失ってしまったかにみえたのだ。それ故、前述したようにディケンズに対するリアクションが現われ、しかも文学上の問題に対する一般的評価は極めて移ろいやすいため、ディケンズは過去に受けた過度の称賛にほぼ見合う過度の非難を被ったのである。言うまでもなくディケンズの適当な位置はこれら二つの極端な評価の中間にある。彼は、熱狂的信者たちが香をたき崇めた如き深淵な心と明晰な頭脳と偉大な精神とを有していたわけではなく、かといって、近代派に属する批評家の偏見を持った視線に映じたようなセンチメンタルな家庭劇と主情的言辞の平凡な調達人でもなかった。

ディケンズは「偉大なるロンドンっ子」とよばれている。いかなる形容辞をもってしてもこれほど適切かつ完全に彼の相貌を伝えることはできないだろう。アメリカやイタリアの遠い異郷にあっては、「アメリカ覚え書」や「イタリアのおもかげ」におけるように、彼の魔術は本来の精彩を失ない、彼の手ぎわからは老巧さが消えているように思われるのだ。マーティン・チャズルウィットのアメリカの章より退屈で、従ってディケンズらしからざるものを思いうかべることは困難であろう。もしディケンズが感動的であることを望むなら、ボウ・ベルズの音が響く地域からさまよい出ることを彼に許してはならないのだ。そこに彼の故郷があり、彼の王国と彼の支配権がある。ロンドンの息吹はディケンズには必要欠くべからざるものなのだ。彼以前の、また彼以後のいかなる作家も感ずることのなかったものを彼はそこから感じとった。この大都会の色彩と聞き慣れた音と、なによりも匂いとが、壮大なシンホニーにおけるように、彼の作品の中に溶け合い、その中でユーモアとペイソス、生と死、希望と絶望とが、解き難く織り合わされている。我々はいま、この真価に気づかないほどディケンズが描いた情景に近寄り、彼の愉快的な、また哀れを感じさせる人物に慣れ親んでいる。しかしそれにもかかわらず、ディケンズが最終的に生き残るか、零落するかは彼の生きた時代のロンドンを描いた物語に依らざるを得ないことは確かなのだ。「バーナビー・ラッジ」でさえ、その舞台は主としてロンドンにおかれており、またそれはデフォー（たまたまここで例に挙げ

たのだが一般に考えられているよりはるかに偉大な作家である)の「厄病の年の記録」に比較して遜色のない頁を含んでいるけれども、ディケンズの最良の部分を示してはいない。彼の王国はジョージ・ゴードン卿の時代のロンドンではなく、選挙法改正法案の時代のロンドンなのである。片田舎、即ち「牧草地のさまざまな色のひな菊で飾られている⁽⁵⁾」英国の田園がたしかに彼の作品に現れはするが、常にそれは背景ないしは予備音としてなのである。ディケンズなら、パーマストン卿の有名な「われはローマ市民なり」(Civis Romanus sum)に彼自身をなぞらえたとしても、はるかに正当であり、かつ妥当であつたろう。パーマストン卿は、実はあの印象的な場面で、(私の記憶違いでなければ、グラッドストンが指摘したように)内心で言わんとしていることとまさに反対のことをうまく言いのけているのだ。彼は、帝国主義者であると言わんとし、自分は小英国主義者だと述べているのである。ディケンズはたしかに、全く文字通りのロンドン市民なのである。暗く惨めな幼年時代、苦闘の連続であった青年時代、活躍と成巧の壮年時代を通して、彼の頭上に響いていたあのボウ教会の鐘の音は、彼が小袋と合切袋を手にして町を出ようとするたびに彼をよび戻し、ホィットントンの場合のように、三重の偉業の達成を彼に約束して、彼に戻るよう呼びかけたのだったろう。(そしてその約束は十分にはたされることになったのだ)それ故に、ディケンズはロンドン市民の心の中に永遠に生きており、そしてまたそれ故に、この大都市公認の彼への愛着が、彼の作品に加えられる批評を少なからずゆがめてきたのだ。ディケンズを正当に評価するためには、即ち、英文学における国立美術館ともよべる彼の位置をより正確にはかるためには、生粋のロンドン人の賛辞だけでなく、スコットランド、あるいは英領植民地やアイルランド生れの代表的作家の見解をもあわせ読むのが当を得た方法であろう。創作意図や形式や言語において、彼を理解し得る近路離に位置するか、精神と気質において、批判的であらざるを得ないような彼から遠路離に位置する、彼と同水準、または(多少劣るとしても)近い水準にある作家の光源から発せられる光線が、正確な焦点を結ぶ地点において書かれたディケンズ論が読めるならば興味深いことだ。この偉大なロンドンっ子がR. L. ス

ティー・ヴァンソンやキップリング氏やジョージ・ムーア氏によるならば、いかなる処遇を受けることになるであろうか。ぜひ知りたいところである。

このような最終的判断は今後に俟つとして、ディケンズに少なくとも偉大な作家の一人としての地位を与えることは可能である。彼の作品の数と量は、疑いなくこの作家が激しい創作への衝動に駆られていたことの証左である。そのようにして創作された作品の質に関して、ディケンズが偉大な風刺家であり、偉大なセンチメンタリスト（これらの言葉を厳密な意味で、また何んら悪意なしに用いているのだが）であると言っても間違いではなかろう。——即ち、ホーガスが偉大な風刺家であるという意味において偉大な風刺家なのであり、ゴールドスミスならこの語に与えたであろう意味において偉大なセンチメンタリストなのである。本質的には正常でありながら、恐らく唯一の奇妙で片意地で気まぐれな精神的、肉体的ゆがみを持ち、それ故に平衡を狂わせ、退屈な現実の世界から、ファンタスティックな世界の瀬戸際まで遠ざかっていく人物を出演させる芸において、ディケンズに並ぶ者は(もしいるとしても)極く僅かであることを知るには一連の登場人物をあげてみるだけでことたりるだろう。文学に現れた一体いかなる人物が、ミコーバー、パンプルチョック、サイモン・タッパット、ペゴティ、サム・ウェラー（彼の父トウニー・ウェラーは言うに及ばず）、サテラ・ガンプ、ジョー・ガージャリー以上に人間的でかつ情熱的であるといえるだろうか。だから私は、ヒューマン—ファンタスティックと書くべきであったかもしれない。我々はこれらの、またディケンズギャラリーにぎっしり詰め込まれている他の大勢の登場人物を、たとえば、我々がシェイクスピアの描いた人物について考えているように、悲劇的か喜劇的人物像とか、あるいはまた、ある国民特有のタイプとか地方的タイプとかというようにさえみているのではない。我々はタバルド宿屋の巡礼者達を、衣装や言葉使いや、歩き方の最も微妙でとらえ難い特徴に注意して描いたあの作家の眼を通してディケンズの登場人物を読みとることさえしていない。そうではなく、我々は、ある一つの著るしく目立つか、誇張された精神的ないしは肉体的特質——物憂さ、気まぐれな自己主張、途方もない肥満、常軌を逸した向う見ず、爬虫類のごとき卑屈さ、

ぶったまげるほどの愚鈍さ、涙もろく、ばかばかしいふさぎ込みといったものに照らしてディケンズの人物の一人一人をながめているのだ。だが、ディケンズが大好きで、リトル・ネルの運命や、道路掃除夫のあわれなジョーの死に泣き、ピクウィックと愉快的仲間たちの気まぐれな冒険に笑い、そして（善良な人間が誰れでもそうであるように）ユライア・ヒープとユダヤ人フェイギンに憎しみをいただくけれども、これらの人物が、つまるところ少しばかり誇張されていると不満を述べる素朴な人たちもいることだろう。その人物についてそのように評することが、実は、あの奇妙な言葉を使う国、アメリカで使われているらしい表現である不朽への指定券を彼に与えることになるのだ。まさにこの小さな誇張こそが彼の作品を大衆の好みに強く結びつけ、彼の描く人物たちを大衆の記憶に強く刻みつけているものなのだ。まさにこの小さな誇張によって、ディケンズは大英帝国の住民の口語にシェクスピアの時代以降のいかなる作家もなしえなかった大なる影響を与え、同胞の心の奥底に住みつき、偉大なるライバルであるサッカレーに許されなかった名誉を獲得したのである。だが最高の傑作においてサッカレーはディケンズをしのいではないだろうか。これはくだらない疑問である。英国人の嗜好はディケンズに最高の地位を与えているのだ。狂信者のごときは、いかなる作家をも彼の王座に近づけようとしないだろう。

ジェイムズ・ジョイス

3. 都市小説としての側面

James Joyce in Padua の裏表紙に ‘Joyce expresses an enthusiasm for Dickens that may surprise many scholars’. と書かれているように、ジョイスとディケンズの結びつきにはたしかに意外の感はまぬがれない。しかし、レヴィンは既に1941年に二人の小説家の間のかなり本質的な類似性を示唆しており、その後も一部の研究者によって「ユリシーズ」、「フィネガンズ・ウェイク」にみられるディケンズからのアリュージョンが指摘されている。「フィネガンズ・ウェイク」覚え書の中になぐり書きされた“Dean Hercules Dickens”の文字は、ジョイスの脳裏をディケンズの影が時によぎることがあった事実を

示しているといえよう。

さて、ベエローネがもらした一つの逸話から本題に移ろう。ジョイスの記述後約60年を経て発見されたこのエッセイが、ベエローネの所属するコネチカット州のフェアフィールド大学に展示された折、それを読んだ来訪者の一人が、「ジョイスは自分のことを書いている！」⁽⁶⁾と所感を述べたというのである。恐らく彼はジョイスがダブリンに対して抱く愛憎の念を、ディケンズのロンドンに対するそれに託して書いたのだと感じたのだろう。

そもそもある作家が他の作家を論ずる場合、そこに自己の影がなんらかの形で反映されるのはさけられないことである。ビクトリア朝の末葉即ち前世紀までの主要な作家の芸術理念がジョイスの抱いている芸術的規範とは相い入れないものであることは「ルネッサンス・エッセイ」において言及されているが、そのビクトリア風の思考方法と作風がロシアとスカンジナビア系作家の現実を裸にし血を流すまでひきむく強烈なリアリズムによって覆されたという論旨から、ジョイス自身もまた彼の文学的出発時におけるイプセンへの傾倒という形で、新しいリアリズムの波に強い衝撃を受けたことが読みとれるのである。そしてまた、このドラスチックな評価基準の転換によって、ディケンズに対する評価が著しく低下したけれども、ディケンズは「近代派の批評家の偏見をもった視線に映ったようなセンチメンタルな家庭劇と感情的な安手の言辞の平凡な調達人ではない」という見解からは、リアリズムの厳密さの度合では律しきれないものがディケンズにはあること、そしてジョイスもまたそのような普遍性を遠く求めていることがうかがえるのである。

さて、このエッセイでジョイスが最も強調している点は、ディケンズの偉大な都市作家としての相貌と、「ディケンズギャラリーにぎっしり詰め込まれた」多彩な人物像を創造した彼の才能についてである。そしてこの二つはそのままジョイスに対してあてはまるのである。

いうまでもなく、ディケンズのロンドンは産業革命によってもたらされた都市の形態と社会秩序の変動が激しい勢いで進行しているロンドンであった。しかしジョイスは時代背景については選挙法改正案の時代のロンドン、とだけし

かふれずに、時代の影響を受けない一つの無機質と一つの神話を小道具と大道具に用意してディケンズ論を展開している。一つはボォウ教会の鐘であり、もう一つはイギリス人なら誰れでも知っているディック・ウィットティントンの神話である。こうした配慮は恐らく、この短いディケンズ論を一つのストーリーとみたてた場合、それに対してさえ普遍性とか原質的なものを付与しようとするジョイス特有の志向によるものだろう。

ボォウ教会、即ち St. Mary-le-Bow Church は市のほぼ中央部に位置し、「その鐘の音の響く範囲」はロンドンっ子にとってシティつまり旧ロンドン市部の同義語であり、そこに生れ育った者が生粋のロンドンっ子であると言い伝えられている。

いま、都市を空間と時間という概念でとらえると、教会の尖塔のような空中にそびえる建造物は、空間をよぎることによって方向性だけでなく、空間の存在を確認させるたしかな指標であり、また鐘の音は、悠久たる時の流れを塞ぎ止めることによって、時間の経過だけでなく、時間の存在そのものを意識させる時代を超えた現象である。しかもそれらは自己の存在感が希薄な時ほど、自分が、いま、ここにいることを意識させる作用があるので古くから小説における有効な装置であった。

ボォウ教会の鐘は、14世紀の中頃、貧しい孤独なディック・ウィットティントン少年の頭上にも鳴り響いた。彼が奉公先の料理女の虐待に耐えきれず、ついにハイゲイトまで逃げのびた時、「戻っておいで、ウィットティントン、ロンドンの市長に三度なれる！」“Turn again, Whittington, thrice Lord Mayor of London” と呼びかけ、ついに彼をよび戻したのだった。ウィットティントンは三度（1398年、1406年、1419年）ロンドン市長に選ばれた実在の人物である。恐らくこの素朴な物語りには当時のイギリスの民衆の栄誉達成への願望が託されていて、またボォウ・ベルズの響きには神の意志が具現されているに違いない。ジョイスは、ディケンズとロンドンとの宿命的な結びつきを語るのに、この物語を次のように用いている。

「暗く惨めな幼年時代、苦闘の連続であった青年時代、活躍と成巧の壮年時

代を通して、ディケンズの頭上に響いていたあの教会の鐘の音は、彼が小袋と合切袋を手にして町を出ようとするたびに彼をよび戻し、ホィットントンの場合のように、三重の偉業の達成を彼に約束して、彼に戻るように命じたかのようであった。」

ディケンズが多くの作品の中でホィットントンに言及しているのは事実で、彼への関心の深さがうかがわれるけれども、我々は上の文はあくまでジョイスの眼を通してみられたディケンズ像であって、ホィットントンとディケンズの二重のスクリーンを通して映し出されるジョイス自身の心象をそこから読みとらねばならない。最も明らかなことは、ホィットントンとディケンズは終生ロンドンを捨てなかったけれども、ジョイスは祖国アイルランドとダブリンを捨てたという事実である。

ジョイスの自伝に近い要素のある「若き日々の芸術家の肖像」のステイヴンは「アイルランドは自分が生んだ子を食う老いぼれの雌豚だ」という。
‘Ireland is the old sow that eats her farrow.’⁽⁷⁾ また彼は次のようにも言う。「人間の魂がこの国に生まれると、それが逃げださないように網を投げかけるのだ。きみはぼくに国籍だの、言語だの、宗教だのと言ったね。ぼくはそういう網をくぐり抜けて飛翔するつもりだ。」
‘When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly those nets.’⁽⁸⁾

ステイヴンにとっては芸術家になる前提条件は国籍と言語と宗教の束縛からのがれることであった。それはとりもなおさず、己に亡命を強いることにはかならない。

実際にジョイス自身のとった行動をみよう。1902年12月、20歳のジョイスはダブリンをたちパリに向ったが、資金が続かず僅か2、3週間後にはダブリンに戻らざるをえなかった。翌1903年1月、再びパリに向う。4月、母の危篤の報で帰国。1904年8月、三たびダブリンを去る。チューリッヒからイタリア領ポーラ（現在ユーゴスラヴィア領）へ、翌1905年トリエステへ。1906年、ローマに

新しい職を得て移住、1907年トリエステに戻る。冒頭に述べた、デフォーとブレイクの講演をし、このエッセイを書いた1912年、ジョイスは家族をともなうて一時ダブリンに帰り、短篇集「ダブリン市民」の出版交渉にあたったが、交渉は決裂し、組み版は解体され刷本は裁断された。彼は以後二度と祖国の土を踏むことはなかったのである。

さて、このような異郷での挫折と失意の中で、ボウ・ベルズのメタファーがジョイスの意識を幾度となくよぎったと推測してもよいのではないか。たとえば、「肖像」の終幕で、我々は伝説上の工匠ダイダロスに誓いと祈りを捧げて旅立つスティーヴンの精神の高揚に目をうばわれがちである。しかし作者はスティーヴンをダイダロスではなく、太陽に接近しすぎて失墜したダイダロスの子イカロスにみたてているのだから、彼の旅立ちには失墜が予定されていたのだ。つまり、ジョイスもスティーヴンもボウ・ベルズの音は耳に響いていたが、ディケンズやホイットントンと違って、それに背いたのである。

しばしばジョイスにおけるダブリンは、ディケンズのロンドンだけでなく、バルザックのパリと比較される。あるいはボードレールのパリ、ダンテのフローレンスと比較する研究者もいる。⁽⁹⁾ しかしこれらとジョイスの場合との決定的な違いは、ジョイスにとってはダブリンは彼を育んだ町であると同時に彼がみずからを追放した町である点だろう。この屈折した関係は、ジョイス=スティーヴンと宗教との関係に、またジョイス=スティーヴンと母との関係に似ている。ところで、ジョイスはディケンズにおけるロンドンを次のように書いている。

「この大都会の色彩と聞き慣れた音と、なによりもにおいか、壮大なシンホニーにおけるように作品の中に溶け合い、その中でユーモアとペイソス、生と死、希望と絶望とが解き難く織り合わされている。」

このディケンズ評は極めて総体的なので、そのままジョイスとダブリンの場合にあてはめることができるのだが、一つの例としてレヴィンのディケンズ観とジョイス観を借りて、繰り返し二人の相違を明らかにしておこう。

「ディケンズとドストエーフスキーとは、仕切り壁に耳をあて、天窓から屋

根裏部屋や下宿部屋をのぞきこんで貧しい人々の生活を深く知ることにより、より大きな関心を示したが、ふたりともメロドラマの油断ならぬ手助けに頼らぬわけにいなかった。ジョイスは多少メロドラマに流されるところがあったが、（スティーヴンとブルーム双方の精神的危機に際しては）なんとかそれを、高度に主観的な次元へと昇華することができた⁽¹⁰⁾。」

ここに述べられている「高度に主観的な次元」についての究明は新たなテーマを含むが、これまでの我々の考察からは上にあげたスティーヴンの場合のように、ジョイスをしてディケンズと異った「次元」に立たせている要素の一つは、自から裏切り、そむいたものに対する執着と悔恨がディフォルメされてジョイス作品を支配しているということであろう。しかもこの場合、スティーヴンないしジョイス自身の問題を超えて、前稿で述べたルネッサンス・エッセイの主題である、スコラ哲学を代表とする中世的なものに対する人間精神の裏切りと反逆まで含めて考えられるべきだろう。それ故ジョイスのシンホニーには、さらにパラドクシカルな旋律が加わるのである。

「ユリシーズ」第15挿話、キルケーのマボット街の場面で、ブルームは教会の鐘の音をきく。それは、ディケンズ・エッセイにおいてジョイスがディック・ウィットントンとディケンズによびかけたと言っているボウ・ベルズと同じように、レオポルド・ブルームにもよびかけているのだ。

（遠くの尖塔から聞える夜半の鐘の音。）

鐘の音 戻っておいで、レオポルド！ ダブリン市の市長さん！

(Midnight chimes from distant steeples.)

THE CHIMES

Turn again, Leopold! Lord mayor of Dublin! ⁽¹¹⁾

ブルームは幻覚のなかでダブリン市長になり、市参事会員のガウンと鎖をつけて得意満面で演説をする。幻覚はさらに進み、彼はアイルランド国王レオポルド一世に聖別され、市会議員、司教、大司教たちにかしづかれ、民衆の喝采

をあびる。このドラマ形式における、変幻自在のブルームと「その他大勢」との綿々と続く問答は、宗教と歴史と政治と、またかなり露骨なセックスの質の高いカリカチュアであるが、大口を開けて笑える反面、ブルーム=ジョイスの潜在意識の現れとみてもけして深読みに過ぎることにはならないだろう。ティンダルが言うように「ジョイスはバーナード・ショウと同じく、最もはしゃいでいる時に最も真剣で深刻だった」のである。

‘...like Shaw, Joyce was most serious and most profound when at his gayest.’⁽¹²⁾

さて、これまで述べてきたボウ・ベルズのメタファーにこだわるなら、「ユリシーズ」におけるブルーム夫妻の住居が、ダブリン市のエクルズ街7番地、セント・ジョージ教会のすぐ近くに設定されている点に注意すべきだろう。ブルームが最初に登場するカリュプソーの冒頭の部分、彼はまだまどろみの中にいる妻をベッドに残し、町へ朝食の買物に出掛け「太陽がジョージ教会の先端に近づきかけている」のをみる。そしてカリュプソーの末尾、有名な排便の場面の後、ブルームがいよいよ「一日の長い旅」に出発する直前の8時45分、セント・ジョージ教会の鐘が鳴り響く。

「上空高く遙かに、金属音と暗い唸り。ジョージ教会の鐘。時を告げる弔鐘、高鳴る暗い鉄。

ヘイホー！ ヘイホー！

ヘイホー！ ヘイホー！

ヘイホー！ ヘイホー！

15分前。もう一つ鳴った。反響が空気のなかでつづいて、三つ目。 可哀そうなディグナム！」

A creak and a dark whirr in the air high up. The bells of George's church. They tolled the hour: loud dark iron.

Heigho！ Heigho！

Heigho！ Heigho！

Heigho! Heigho!

Quarter to. There again: the overtone following through the air.
A third. Poor Dignam!⁽¹³⁾

終幕まじかの深夜の売淫街，マボット・ストリート。幻覚からさめたブルームは、兵士に殴られ気絶したスティーヴンを救い、エクルズ街のわが家に連れ帰ることになる。（ここはカトリックの教義である父と息子との聖体共在，ないしはその裏返しとして解釈されている場面である。）二人がジョージ教会前の広場を横断したのは午前2時頃であった。午前2時45分，ブルームの妻モリーはベッドの中でジョージ教会の鐘を開き，ブルームの帰宅した様子を知る。ペエローネが述べているように，ダブリンにおけるレオポルド，モリー・ブルーム夫妻の一日はセント・ジョージの鐘の音で幕が聞き，彼等の夜はその鐘の音で幕をおろすのである。⁽¹⁴⁾

しかしさらに一步進めて言うなら，ディケンズ作品におけるボウ・ベルズの役割はジョイスが強調しているほどには大きくないのではないか。むしろ我々は，ジョイスがボウ・ベルズをディケンズのロンドンのエトスとみなしていること自体が，セント・ジョージのベルが，ジョイスのダブリンのエトスである証拠だとみるべきであろう。

4. 登場人物の照応

さて次に，「ディケンズギャラリーにぎっしり詰め込まれた」人物像に対するジョイスの見解についてふれなければならない。「本質的には正常でありながら，恐らく唯一の奇妙な，気まぐれで奔放な精神的，肉体的ゆがみを持ち，それによって平衡を狂わせ，退屈な現実の世界からファンタスティックな世界の瀬戸際まで遠ざかっていく人物を出演させる芸」言々の評価は恐らくジョイスの最大級の賛辞だろう。実弟スタニスロースによると，ジョイスは十歳台の前半にはディケンズを好んでいなかったらしい。⁽¹⁵⁾若い時代のジョイスが傾倒したイプセンの激しさはディケンズにはないし，むしろ彼の芸の老練さと，社

会不正を糾弾する態度の不徹底さにジョイスがものたりなさを感じたとしても不思議ではない。しかしこのエッセイの論旨の展開を注意深くたどると、ジョイス自身の作家としての円熟度、ないしはリアリズムに対する認識の幅の変化につれてディケンズの真価を認めていく過程が読みとれる。

いま一例を挙げれば、ギッシングに対するジョイスの非難は彼が自然について語れば語るほど「自然を退屈なものにしている」という点にある。‘What irritates me most in him is when he begins to write eloquently about nature…he makes “nature” very tiresome.’⁽¹⁶⁾ しかるにディケンズの描く人物については、tiresome reality を超えているだけではなく、ファンタスティックな世界との境域にまで高められているというのだ。しかも彼らはシェクスピアの描いた人物のタイプにもなく、またカンタベリ詣でのためにロンドン郊外サザックのタバルト宿屋に勢ぞろいした、あのチャーサーの描いた人物たちとも異なる。

たとえば、ディヴィッド・コパフィールドのミコーバーの向う見ずは常軌を逸しているし、ユライア・ヒープの爬虫類をおもわせる無気味さも、オリバー・ツイストのユダヤ人フェイギンの邪悪さも同様である。つまりディケンズの登場人物はすべて、人々が現実の規準として持っている心象を少し超えたところに存在し、またそのような存在として描かれている。ジョイスは、実作者としての眼で、このような極めてユニークなキャラクターを創造するディケンズの秘密は「誇張」(exaggeration)にあるのだという。ジョイスは言明していないけれども、誇張する対象は当然人間の本質にかかわるものでなければならぬから、それは現実の正確な形と質量をみきわめる透徹した眼があってはじめて可能であることは言うまでもないだろう。

ところで、ジョイスがディケンズの手法の秘密は「誇張」にあるというのと同じ論法で、ジョイスの手法の秘密を割り切って言うなら、それは「類比作用」(analogy)だと言える。

前述したように、スティーヴン・ディーダラスはその名が示すように、ギリシャ彫刻の伝説的な始祖であるダイダロスに対比される。彼は鳥を模して蠟で

つくった翼に乗って息子イカロスと共に幽閉された塔を脱しシチリア島に逃れたが、イカロスは太陽に接しすぎ墜死した。従ってスティーヴンのイメージはむしろ息子イカロスに近い。また彼は「オデッセイ」における父を探す息子テレマカスでもあり、時にはハムレットでさえあり、また若き日のジョイス自身である。象徴的父性であれ、現実上の父性であれ、父を求めて旅立つ「子息」の原型にジョイスのイメージが反応して増殖しスティーヴン・ディーンダラスが誕生する。

一方、ブルームはより複雑であるが、間違いなくオデュッセウスである。しかしダイダロスの要素もあり、原罪と受難のイメージではプロメテウスであり、流浪と帰還のイメージではロビンソン・クルーソーやガリヴァーでさえある。「ユリシーズ」はジョイスの最初の意図では「ダブリン市民」の中的一篇として加えられる予定であった。妻を寝取られた噂のあるアルフレッド・H・ハンターというダブリン在住のユダヤ人にジョイスが興味を持ったのがその発端である。1906年9月30日のスタニスロース宛の葉書の一部とエルマンの脚註を次に示しておこう。

‘I have a new story for Dubliners in my head. It deals with Mr Hunter.’

‘The story was to be entitled “Ulysses.” Joyce never wrote it, but, as he frequently said in later life, his book “Ulysses” had its beginnings in Rome. Alfred H. Hunter was a Dubliner rumoured to be Jewish and to have an unfaithful wife.’⁽¹⁷⁾

このみすばらしく哀れな中年男に対するジョイスのイメージが、ギリシヤ神話の英雄の漂流と、数々の誘惑から身を護って、生死のわからない夫の帰還を待つ貞淑な妻の物語に反応したのだ。従ってブルームは上にあげた原型的人物のほかに、現代に生きる平凡な一市民ハンター氏でもあるのだ。

さて、このようなジョイスの造形意識に注目した研究者はさまざまな見解を述べてきたが、恐らくこれまでのジョイス論に最も数多く引用されていると思

われるT. S. エリオットのエッセイ「ユリシーズ、秩序と神話」を急いで再検討することによって問題を先へ進めよう。

ここでエリオットが言おうとしている結論は、ジョイスが「現代と古代との持続的な相似関係を巧みに処理することによって、他の作家が学ばねばならない一つの方法を追求していること」そしてそれはほとんど表現不可能となった「現代史という不毛と無秩序の巨大なパノラマを制御し秩序づけ、それに型と意味を与える」ものであること、その方法こそ「現代の世界を芸術として表現可能にする第一歩である」というものであった。

‘In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him.....It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.....It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art,.....’⁽¹⁸⁾

エリオットの諸作品、それも特に「荒地」はここに示されている彼の認識を無視しては論じられないだろうが、反面、「荒地」の成巧が彼のこのジョイス論に重みを加えたこともまた事実なのである。ところで筆者は、上の論旨を念頭において、本誌第3号でジョイスが神話的であるのは、神話上の主題が登場するから、つまり素材が神話的であるからではなく、さまざまな観念を形象化する方法が神話的なのであることを、あらためて指摘した。そしてヴァレリーがレオナルドの方法『序説』において示した「もろもろのイメージを変化させ、結合し、それらの一つのものの部分を他のものの部分と共存させ、…中略…それらの諸構造の結びつきを認知する能力」⁽¹⁹⁾であるアナロジーについての考察と、神話形成にはたすアナロジーの機能についてのユングの学説を援用して、ジョイスの神話的方法についての若干の見解を述べた。それ故、筆者はジョイスの古典とのパラレリズムを類比作用とよぶのである。ところが極く最近、W・ソーントンがほぼ同じ発想に立ちながら「引喩的方法」“allusive

method”と名づけている一節にゆき当たったので以下に紹介して主題の周辺を補強しておきたい。

「神話的手法の要諦は神話的題材を用いることにあるのではなく、「現代と古代との持続的な相似関係を巧みに処理すること」にある。我々は、正当かつ確実にそれを引喩的手法 “allusive method” と新らたに命名してもよろしかろう。何故なら、「オデッセイ」との相似関係は作品中に最も浸透しているものの一つではあるが、機能的面からみるなら「ハムレット」やダイダロス神話や、シェクスピアの生涯と情熱や、モーツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」、あるいはゲーテの「ワルプルギスの夜」を含む他の多くの作品との相似関係と本質的に異なるものではないからである。」

‘The key to the mythical method is not in the use of something mythological, but in “manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity”, and we could with justification and accuracy rechristen it the “allusive method”. For while the “Odyssey” parallel is one of the most pervasive in the novel, its function is not essentially different from that of many others, including *Hamlet*, the Daedalus myth, Shakespeare’s life and passion, Mozart’s *Don Giovanni*, or Goethe’s “Walpurgisnacht.”’⁽²⁰⁾

ソーントンはさらにこの方法は過去の文脈との比較、対照によって過去の状況や価値や規範を現代の作品に移入し、過去との共存部分を暗示して現代の特殊な急迫した状況を乗り越える手段を与えるものだと述べ、問題をより明確にしている。しかしこのようなとらえ方は、先のエリオットの認識をより具体的に意味づけているものの、解釈が限定的に過ぎるきらいもある。いまアリュージョンとアナロジーについて考える余裕はないが、単に相似性を仄めかし、暗示するだけではなく、それら複数の事象の間に「観念連合」が生まれねばならない点で筆者はアナロジーを採るのである。

さて本題に戻って、ディケンズの父は借金不払いのため投獄された事実が示すように非常に楽天主で、ディヴィット・コパフィールドのミコーバーのモデ

ルだというのは定説になっている。ジョイスの父ジョン・スタニスロース・ジョイスはスティーヴンの父サイモン・ディーダラスとして描かれているのだが、父の家の窮状がアイルランドの混乱と無気力を代表していると同時に、彼の姿にミコーパーの影が反影しているのを最初に示唆したのはレヴィンであった。

ディケンズ・エッセイの発見は、このように従来、何人かの研究者が控え目に示唆してきたディケンズとの対応関係に強力な支援材料を与えたことになる。

「ユリシーズ」第10章「さまよえる岩」の舞台は午後3時5分前に幕が開き、時間の経過につれて街路を移動する登場人物の動きが、まるで街角の各所に据えられた多数の映写機を通して俯瞰されるように映し出されている。ここに登場する人物とディケンズ作品の登場人物との類似を、ペエローネはかなり詳細に指摘しているので、それを参考にしながら、「ユリシーズ」の構造の一端を垣間見ることにする。

まずセクションIで、シルクハットをかぶったイエズス会の修道院長コンミー師が登場し、歌をうたいながら帽子をさし出して物乞いしている一本足の水兵に出会う。コンミーはただ祝福を与えただけだった。ペエローネによれば、この一本足のバラッド歌手は、ディケンズの「われら共通の友」“Our Mutual Friend”のロンドンの街々をびっこをひきながら歩きまわりバラッドを歌う行商人サイラス・ウェグを暗示している。サイラスは入隊するために最愛の恋人と別れた彼の兄について愛国的バラッドを歌うのだが、セクションIIIで松葉杖の水兵はエクルズ街に現れ、ケイティ・ディーダラスとブーディ・ディーダラスとすれ違った時、「イギリスのために家庭も美女も」とイギリスの愛国歌「ネルソンの死」を歌う。ある家の窓から「ふくよかでむきだしな」女の腕が現れ、仕切りの手摺ごしに一枚の硬貨が投げられ、それが道路に落ちる。「腕白小僧の一人が走り寄って捨いあげ、この吟遊詩人の帽子のなかへ落してやって言った——ほら、おじさん。」その女はブルーム夫人モリーであるが、一方ブルームもその日葬儀のあったディグナム家の遺児たちにそれとなく援助をしている。ついでながらこの場面に関して、バーナード・ベンストックは俗物ブルームは、落ちぶれた水兵に対して冷淡なコンミー師に対する重要なカウンター

パートを演じているという解釈としている。⁽²¹⁾ 水兵と行き違った二人の少女ケイティとブーディはディダラス家の子供で、水兵と同様、生計を慈善にたよっている。セクションIVでディダラス家における彼女たちの貧しい生活の一端がうかがえるが、それはディビッド・カパフィールドのミコーバーの家庭を思いおこさせ、先にあげたレヴィンの示唆と通じている。

コンミー神父はH・J・オニール葬儀社の前を通り過ぎるとき、店内で干草の葉を噛みながら帳簿の収支計算をしている助手のコーニー・ケラーの姿を目にする。コーニーは「二都物語」“A Tale of Two Cities”の第二巻一章でワラを噛み考え込んでいるメッセンジャーであり墓泥棒であるジェリークランチャーである。ベエローネは、ハーデスの章に現れるコーニーの行為と照らし、そこに死のモチーフが暗されているとみている。

セクションVにはモリーの浮気の相手、ブレイセス・ボイランが現れ、金髪娘の店員を相手にモリーへ贈る果物を選んでいる。このきざな舞台役者は「ピクウィック・ペイパーズ」“The Pickwick Papers”の女たらしの俳優ジングルと比較される。⁽²²⁾ ボイランのライトモチーフはさっそうと鈴の音をたてて走る二輪馬車“jaunty jingle”である。ベエローネは触れていないが、第4章カリェプソーで、ブルームは朝食の買物に出掛ける前、まだベッドの中にいるモリーが寝返りをうって「寝台のゆるんだ真鍮の輪が響きを発する」のを耳にする。‘as she turned over and the loose brass quoits of the bedstead jingled.’⁽²³⁾ ブルームが妻のために朝食をととのえて盆を寝台の枕もとの椅子の上に置いたとき「彼女が片肘を枕の上についてすばやく身を起こし、寝台のなかの真鍮の輪がちりんちりと音を立てた。’She set the brasses jingling as she raised herself briskly, an elbow on the pillow.’⁽²⁴⁾ その時ブルームは「やぶった封筒の切れはしがくぼんだ枕の下からのぞいている」のを目にする。それによって彼はその日ボイランがモリーの寝室をたずねることを知るのだ。モリーの不貞は、いうまでもなくホーマの神話におけるペネロピーの貞淑の裏がえしである。伊達男ボイランは常時二輪馬車“jingle”に乗って行動しているので、その日一日中ダブリンを走る馬車の鈴の音が寝台の真鍮の輪の音

と共鳴しブルームの心を刺すことになる。第11挿話セイレーン、午後4時頃、馬車の鈴の音が時折きこえ、ブルームは二輪馬車に乗っているボイランをちらりと見る。ボイランはオーモンド・ホテルのバーを出て、エクレス街のモリーのところに向う。

セクションでXIIIでは二人の老婆(一人は砂だらけの傘を持ち、もう一人は産婆靴を持った)が「とぼとぼとロンドン橋通りを歩いてアイリッシュ・タウンを抜けて」行く。この老婆はディケンズの「マーティン・チャズルウィット」“Martin Chuzzlewit”における、傘と産婆靴を持った産婆のサラ・ガンプと彼女の同僚ベッツォ・ブリッグに照応する。二人がアイリッシュ・タウンに現れる三、四時間前、サンディマウントの海岸を歩いているところを第3章プロテウスの冒頭で、スティーヴンが目撃している。婦人の一人が産婆のフロレンス・マッケイブ夫人であることから、彼が自分の出生について瞑想するあの有名な場面である。ちなみに、だらしなく巻いた大形で不細工な傘を表わす英語の gamp という語は、ディケンズの傘を持った産婆の名であるガンプ (Gamp) からきている。

さてもう少し続けると、ベェローネは、セクションIXに現れる老練な弁護士たちは、ジャーンディスの訴訟を約100年間引きのばした「寂しい邸」“Bleak House”の弁護士と、またセクションVIのスティーヴンの音楽教師アルミダーノ・アルティフォーニは「鐘の精」“The Chimes”のベェックと類似すると述べている。

以上のような一種のナゾ解きもジョイス研究においては不可欠な作業であり、特にこのエッセイが発見されてからは、ディケンズとの類似関係の正当性が強められたと言わざるをえない。「ユリシーズ」には、神話、伝説上の人物から、実在した有名無名の人物、さらにジョイスの記憶やイマジネーションによって創造された人物を含めて百数十人が登場している。その一人一人が、脇役の小さな存在とみられる人物でさえ、人体の器官のように、「ユリシーズ」全体の機構を支える重い役割を担っているといえよう。人間の営為だけでなく、一都市の些末事のなかに、街のたたずまいに、街角を流れる喧噪に、路

上に落る一瞬の陽のかげりにも、古代から人間の抱いてきたさまざまな思念が封じ込められているのだ。

ジョイスはフランク・バッジェンに、「ユリシーズ」においてダブリンを完璧に描いたので、「もしある日突然、ダブリンの町が地上から消え去ったとしても、ぼくの小説から元通りに再現できるだろう」と豪語した。

‘if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be constructed out of my book.’⁽²⁵⁾

また彼はアーサー・パッカーには「ぼくがいつもダブリンのことを描くのは、ダブリンの核心にせまることができれば、世界のあらゆる都市の核心にせまれるからだ」と語っている。

‘I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to all the cities of the world.’⁽²⁶⁾

この二つの発言の間には一見して明らかなパラドックスがみられる。即ち、ダブリンの町を厳密に描けば描くほど、その特質が写し出され、世界の他の都市との相違があらわになるはずだからである。なぜ特定の対象を精密に描くことによって普遍性が獲得できるのか。そこにジョイス文学の秘密があるように思われる。またそれは、「序」で触れたパウンド説とエリオット説との対峙関係にも通じているといえるだろう。

ここで紹介したディケンズ・エッセイによって、われわれはロンドンっ子たちが仲間意識をもって親しんでいるディケンズ作品の登場人物の何人かが、ジョイスの魔術によって変身し、20世紀初頭のダブリンの路上を歩いているのを見ることができた。彼らは、尾羽うち枯らしたブルーム=オデュッセウスや、小学校の臨時教員として雇われているスティーヴン=イカロスなど古代ギリシャの亡霊たちと街角で行き違い、時には挨拶など交わしているのだ。また、われわれはロンドンのボウ教会の鐘とダブリンのセント・ジョージ教会の鐘とが「ユリシーズ」のなかでこだまし合っているのを読みとることができた。

これらは「アテネから現代フランスまで」の文学に含まれる原質的なもの

が、作者のイメージの媒体として、一平面上の一点に収斂し一つの世界を形成するほんの一例である。

ジョイスの記述後半世紀を経て発見されたディケンズ・エッセイは、前回とりあげたルネッサンス・エッセイと共に、上に示した彼の二つの発言の間にみられるパラドックスをうめる、小さいが確かな証言であるといえるだろう。

1982年9月

[Notes]

- (1) Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, Oxford University Press, 1965) pp. 331-332.
- (2) *Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann (Faber and Faber, 1966) vol. 2, p. 308.
- (3) Louis Berrone, *James Joyce in Padua* (Random House, 1977)
Dominic Manganiello, *Joyce's Politics* (Routledge & Kegan Paul, 1980)
Mary T. Reynolds, *Joyce and Dante: The Shaping Imagination* (Princeton University Press, 1981)
- (4) See *James Joyce: The Critical Heritage*, ed. by Robert H. Deming (Routledge & Kegan Paul, 1970) vol. 1, pp. 263-271.
- (5) John Milton の詩 "L' Allegro" 1.75 からの引用である。Meadows trim with daisies pied, Shallow brooks, and rivers wide. 以下略。
- (6) Louis Berrone, op. cit., p. 74.
- (7) James Joyce, *A Portrait of the Artist As a Young Man*. (Modern Library) p. 238.
- (8) Ibid. p. 238.
- (9) Dominic Manganiello, op. cite., p. 192.
- (10) Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*. 飛田, 永原訳による。「ジェイムズ・ジョイス」(北星堂書店) p. 83.
- (11) James Joyce, *Ulysses* (Modern Library) p. 469.
- (12) William Y. Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting The Modern World* (Charles Scribner's Sons, N. Y., 1950) p. 126.
- (13) James Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 69.
- (14) Louis Berrone, op. cit., p. 76.
- (15) Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (The Viking Press, 1958) p. 61 and p. 79.

- (16) *Selected Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann (Faber and Faber, 1975) p. 133.
- (17) Ibid. p. 112.
- (18) James Joyce: *The Critical Heritage*, op. cit., pp. 270-271.
- (19) ポール・ヴァレリー渡辺広士訳, 「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」(審美社) p. 17.
- (20) Quoted from *Ulysses: Fifty Years*, edited by Thomas. F. Staley (Indiana University Press) p. 183.
- (21) Bernard Benstock, "Ulysses without Dublin," p. 98. in *Ulysses: Fifty Years*, op. cit.
- (22) "The Pickwick Papers" の Jingle に関連した言及は多く, たとえば, 手法上からは W. Y. Tindall の, またカトリックの見地からは R. Boyle の次の著書などでふれられている。W. Y. Tindall, op. cit., pp. 41-42.
Robert Boyle, *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition* (Southern Illinois University Press) p. 60.
- (23) James Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 56.
- (24) Ibid. p. 63.
- (25) Frank Budgen, *James Joyce and The Making of "Ulysses"* (Indiana University Press) pp. 67-68.
- (26) Quoted from Richard Ellmann, op. cit., p. 520.